

УДК 811.11

**ПЬЕСЫ ТОМА СТОППАРДА
КАК ОТРАЖЕНИЕ ХАРАКТЕРНЫХ ЧЕРТ
ПОСТМОДЕРНИЗМА В ДРАМАТУРГИИ**

В.Б. Шамина

Аннотация

В статье рассматриваются две ключевые пьесы выдающегося английского драматурга Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и «Травести». Хотя во время появления этих пьес термин «постмодернизм» еще не вошел в научный оборот литературной критики, в статье доказывается, что драматург не только виртуозно использовал в них все характерные приемы постмодернизма, но и заложил его основополагающие принципы – восприятие мира как текста и ревизию канона, как литературного, так и исторического.

Ключевые слова: постмодернизм, интертекстуальность, релятивизм, историзм, пародия, канон, текст.

Том Стоппард впервые заявил о себе в 1960-е годы, став одним из лидеров английской драматургии «новой волны». Термин «постмодернизм» в то время еще не вошел в научный оборот литературоведов, пьесы Стоппарда нередко причисляли к театру абсурда. В первую очередь это относится к пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1967), принесшей драматургу мировую славу: в ней усматривали влияние знаменитой пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» [1, р. 927]. Характеризуя театр абсурда, известный отечественный исследователь Ю. Фридштейн писал: «Создавая в своих пьесах нелепые, алогичные ситуации, французские абсурдисты выдвигают всегда один и тот же тезис: так есть, так будет всегда, чья-то злая воля нависла над нами и определяет нашу жизнь. Страх смерти – вот наиболее характерное ощущение, возникающее от пьес С. Беккета, Э. Ионеско, Ж. Жене [2, с. 14].

Действительно, в пьесе Стоппарда можно найти немало сходных черт со знаменитой пьесой Беккета. И прежде всего это вышеупомянутое чувство страха и непонимания, пронизывающее буквально всю пьесу и определяющее ее основную интонацию. Главными героями здесь, как следует из названия, становятся два жалких дворянина, которые играли в шекспировской трагедии более чем скромную роль. Их выдвижение на первый план, однако, вовсе не означает, что их личностные характеристики стали совершенно иными. Напротив, Стоппард явно отталкивается от шекспировских образов. У него эти герои так же нивелированы и похожи друг на друга, как и у Шекспира, однако здесь эта идентичность доводится до абсурда: их постоянно путают все персонажи

пьесы, и они сами путают друг друга и самих себя, все время забывая, кого как зовут. А чтобы еще больше подчеркнуть их ничтожность даже в сравнении с шекспировскими Розенкранцем и Гильденстерном, Стоппард дает им уменьшительные имена Роз и Гиль.

Точно так же углубляется и доводится до абсурда мотив непонимания. Шекспировские Розенкранц и Гильденстерн очень мало вникали в происходящее, их совершенно не волновали философские вопросы, над которыми размышлял Гамлет, их в первую очередь заботила собственная выгода. Что касается героев современной пьесы, то их непонимание носит тотальный характер: они не только не могут и не хотят разбираться в проблемах, мучающих принца датского, но не в состоянии понять и более простых вещей. Они не знают, кто и зачем пригласил их в Эльсинор, что происходит в королевском семействе, каков смысл спектакля, который бродячие актеры разыгрывают во дворце, зачем их посылают в Англию и, наконец, зачем они вообще появились на свет: (Гиль) «Ради всего святого, что мы должны делать? Мы не знаем, что происходит вокруг и как нам поступать... Мы не знаем, как себя вести... Мы знаем только то, что нам говорят, а этого слишком мало!» [3, р. 45]. В этом они очень похожи на Владимира и Эстрагона, которые тоже не понимают, что происходит вокруг, и ощущают свою полную беспомощность:

Владимир: Ничего не поделаешь.

Эстрагон: Из кожи лезть бесполезно.

Владимир: Кем был, тем и останешься.

Эстрагон: Выше головы не прыгнешь.

Владимир: Главное не изменишь.

Эстрагон: Ничего не поделаешь [4, с. 268].

Так же как и герои Беккета, они даже теряют способность ориентироваться во времени и пространстве и, собираясь повернуться направо, поворачиваются налево, решив идти в разные стороны, идут в одну. Роз признается, что он утратил чувство ориентации. Эта отторгнутость героев от происходящего вокруг подчеркивается контрапунктным введением шекспировского текста: ряд эпизодов в замке начинается окончанием оригинальных сцен из «Гамлета». Розенкранц и Гильденстерн в них почти не участвуют. Они только подслушивают и подсматривают, но без особого проку, до них долетают обрывки фраз, отголоски разговоров, смысла которых они не понимают, что лишь еще больше усиливает ощущение потерянности. Этому же способствует и сочетание шекспировского и современного языка. Так мотив отчуждения маленького человека, столь характерный для драматургии абсурда, становится ключевым и в пьесе Стоппарда.

Логическим развитием мотива отчуждения, как и в абсурдистской драме, становится мотив смерти, который, как известно, играл немаловажную роль и в «Гамлете» Шекспира. Однако если у Шекспира тема смерти является предметом философского размышления, то здесь она звучит как вывод, приговор – окончательный и не подлежащий обжалованию. Единственное, в чем совершенно уверены герои пьесы, что они знают абсолютно точно, – так это то, что все движется к смерти. М. Коренева, анализируя драматургию Беккета, в этой связи

пишет: «Символ обреченности человека – смерть – олицетворяет абсурдность бытия, ту бессмысленность земного существования, которая не преодолима никаким человеческим усилием, которая само это усилие, даже самого героического характера, лишает смысла, обращает в пустой жест, в смехотворную риторическую фигуру, лишь затемняющую подлинный смысл текста бытия» [5, с. 108].

«Все движется к смерти», – говорит Роз [3, р. 24]. «Единственное начало – это рождение, и единственный конец – это смерть!» – вторит ему Гиль [3, р. 27]. Тема смерти также настойчиво звучит и в пояснениях Актера, являющегося в пьесе своеобразным корифеем, который растолковывает героям: «Во всех видах искусства существует определенная модель: события должны прийти к своему эстетическому, моральному и логическому завершению... оно всегда неизменно – тот, кому предназначено умереть, – умирает... Как показывает наш опыт, смерть венчает большинство явлений» [3, р. 91].

То, что современный драматург как бы передоверяет один из основных философских мотивов шекспировской трагедии героям-пешкам, само по себе симптоматично, так как в соответствии с этим меняется и трактовка этого мотива. Для Гамлета смерть – это вечная загадка бытия, вопрос вопросов, в суть которых стремится проникнуть принц датский даже ценой собственной жизни. Для героев новой пьесы смерть не таит в себе ничего таинственного, это черта, предел, в который упирается их так, по сути, и не начавшаяся жизнь. Гиль (о смерти): «Это когда человек не сможет появиться вновь, вот и все. Сейчас ты его видишь, а в следующий момент уже нет, верно. Сейчас он здесь, и вот его уже нет, и он никогда не вернется» [3, р. 62].

Много общего и в построении диалогов героев Беккета и Стоппарда. И те, и другие говорят прежде всего для того, чтобы заполнить пустоту, спрятать за потоком малозначимых слов свою растерянность. Отсюда постоянные подхваты, повторы, тавтология, отсутствие коммуникативной направленности высказывания. Все эти очевидные параллели позволили признанному мэтру театральной критики Роберту Брустайну назвать произведение Стоппарда «театральным паразитом, питающимся пьесами «Гамлет», «В ожидании Годо» и «Шесть персонажей в поисках автора»: Шекспир предоставляет персонажей, Пиранделло – технику, а Беккет – общую тональность» [6, р. 149]. Таким образом, критик, сам того не желая, дал метафорическое определение постмодернизма. Справедливости ради следует добавить, что последний не только паразитирует на известных текстах, но, деконструируя их, нередко обнаруживает скрытый потенциал и, играя цитатами и аллюзиями, зачастую создает совершенно оригинальное произведение, которое развивает и дополняет смысл текста-источника и позволяет автору определить свою позицию по отношению к уже существующему культурному наследию.

То, что пьеса Стоппарда отличается от абсурдистской драматургии, почувствовали критики конца 80-х годов XX века. Так, Антони Дженкинс замечает: «Роз и Гиль разделяют проблемы двух бродяг из пьесы «В ожидании Годо». Но их мир не является абсурдным, потому что, когда мы приходим в театр, мы знаем, чем закончится их история...» [7, р. 40]. Еще позже Кристофер Иннес писал, что пьеса «Розенкранц и Гильденстерн» не имитирует Шекспира и Бекке-

та, но, столкнув их, позволяет критически на них взглянуть [8, р. 326]. Впрочем, ни тот, ни другой критик также не используют в отношении Стоппарда термин «постмодернизм». Вместе с тем, как нам кажется, уже в своей первой пьесе драматург обозначил все ключевые характеристики постмодернизма: а) присутствующую на всех уровнях – сюжетном, структурном, языковом – интертекстуальность; б) мотив игры, также реализующийся на всех уровнях; в) децентрализацию текста-источника, позволившую автору выдвинуть на первый план маргинальные образы.

Но самым основополагающим здесь является то, что Стоппард впервые в английской драматургии вводит концепцию мира как текста. Здесь это реализуется через сценическую актуализацию знаменитого шекспировского тезиса: «Весь мир – театр, люди – актеры». Этот афоризм становится структурообразующим принципом всего произведения, и все то, что происходит на сцене, является его последовательной расшифровкой. Не случайно бродячие комедианты, исполняющие в пьесе Шекспира служебные функции, здесь превращаются в главных действующих лиц, несущих основную смысловую нагрузку. С их появления начинается действие, они появляются в кульминационные моменты пьесы, они же ее завершают. Их мелодия звучит на всем протяжении действия, их комментарии выражают основные авторские идеи. Актеры проигрывают то, что еще только должно произойти, так, как будто у них есть уже готовая пьеса (например, эпизод отправки Гамлета в Англию, подмены письма и последующей казни двух сопровождающих, в которых Розенкранц и Гильденстерн с ужасом узнают самих себя – именно так впоследствии и закончится их собственная история).

Театр и реальность в пьесе Стоппарда сплетаются в нерасчленимый клубок так, что трудно сказать, где кончается театр и начинается жизнь. В пьесе бесконечно обыгрывается глагол «to act», означающий одновременно «действовать», «поступать» и «играть». Розенкранц и Гильденстерн чувствуют себя то персонажами какой-то неведомой им пьесы, то зрителями собственной жизни: (Роз) «Я чувствую себя зрителем – паршивое дело!» [3, р. 30].

Оба эти понятия – «зритель» и «персонаж» – в данном контексте глубоко близки по сути: оба выражают идею пассивности, зависимости и невозможности что-то предпринять и изменить в окружающем мире или в собственной судьбе, так как существует уже написанный текст. Эта мысль также выводится Стоппардом из шекспировского афоризма, ибо само понятие «театр» предполагает наличие пьесы, автора и режиссера, актер при этом лишь выполняет то, что ему предписано, следуя авторскому режиссерскому замыслу: (Актер) «У нас все написано. Мы трагики, мы следуем указаниям, и у нас не может быть никакого выбора» [3, р. 58].

Так и Розенкранцу с Гильденстерном все время кажется, что они выполняют чей-то замысел, что за них уже все решено:

Гиль: Выполняй указания, и все будет в порядке.

Роз: Как долго?

Гиль: Пока события не исчерпают себя. Здесь действует какая-то логика, – все решено за тебя, так что не беспокойся! [3, р. 29].

Эта идея предопределенности закреплена также и в жестко фатальном названии – «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (цитата из «Гамлета»): так с самого начала обозначен тот предел, к которому стремится действие.

Вместе с тем тезис «Мир – театр» является для современного драматурга также воплощением идеи относительности всех жизненных явлений. Театр в его понимании становится синонимом нереальности, это маска, которую носит истина: (Актер) «Все следует принимать на веру, ибо истина это лишь то, что *кажется* (выделено нами. – В.Ш.) истинным» [3, р. 45]. Строго говоря, это опять же почти цитата из Шекспира. Вспомним Гамлета, который говорит: «Вещи не хороши и не плохи сами по себе, лишь наша мысль делает их таковыми». И в своей пьесе Стоппард последовательно создает образ лживой, бесконечно меняющей лики реальности, жизни-карнавала, где правда и ложь, жизнь и смерть, порок и добродетель – всего лишь маски, скрывающие истину. Так Стоппард воплощает еще один важный принцип постмодернизма – множественность истины.

Розенкранц и Гильденстерн узнают самих себя в пьесе, которую представляют комедианты, и в то же время постоянно путают, кто есть кто в жизни. Бродячие актеры появляются в самые драматические моменты пьесы, превращая их в фарс, в то же время фарс подчас приобретает зловещее звучание.

Мысль об относительности всего сущего дополняется в пьесе также мотивом игры, являющимся здесь одним из основных. Действие начинается с того, что Роз и Гиль играют в «орел-решка», это повторяется неоднократно на протяжении всей пьесы. Они играют в вопросы и ответы, «угадай, в какой руке». Мотив игры, так же как и образ театра, служит в пьесе средством воплощения философского релятивизма драматурга.

Таким образом, используя в своей пьесе не только шекспировский сюжет, но и целый ряд шекспировских мотивов, Стоппард дает им прямо противоположное толкование. Автор парадоксальным образом выводит из шекспировского материала собственную философскую концепцию, при этом практически не изменяя оригинальной схемы сюжета. Всем ходом своей пьесы Стоппард последовательно утверждает непознаваемость истины, трагическую детерминированность человеческого существования, полное отчуждение индивида от истории, общества и даже собственного «Я», то есть создает типично экзистенциалистскую концепцию личности. Все это свойственно и драматургии абсурда, однако если там герои существовали в абсолютном вакууме, который и был их реальностью, то у Стоппарда они живут в плотном пространстве текста или даже нескольких текстов, задающих определенные правила игры.

Как известно, постмодернизм начался с переоценки исторических фактов. Именно историки начали оспаривать непреложную истину «великих нарративов» (grand narratives), утверждая, что все значительные исторические события могут быть представлены с иной точки зрения, тем самым они утрачивают свое глобальное значение. Следуя за историками, писатели также все чаще начали выдвигать на первый план маргинальные фигуры, уравнивая в правах великих деятелей и тех, о ком раньше в истории просто не упоминалось. Не осталась в стороне и драматургия. Очень активно ревизией исторических событий занялась феминистская и этническая драма. В Англии, где традиция исторической

пьесы была заложена еще Шекспиром, в 60-е годы XX века стали появляться пьесы на исторические сюжеты, где героями становятся не короли и полководцы, а так называемые простые люди, долго остававшиеся в тени великих личностей. Д. Стори, например, пишет историческую драму «Кромвель», в которой сам вождь английской буржуазной революции так и не появится, а основное внимание автор уделяет «маленьким» людям, на первый взгляд не играющим никакой роли в исторических событиях и вообще очень мало что понимающим в происходящем. В пьесе Р. Болта «Человек на все времена» история другого великого англичанина – Томаса Мора – рассказывается устами «простого человека», являющегося своего рода комментатором событий. Эта тенденция к дегероизации прошлого прослеживается и в интерпретации личностей великих людей, представленной в различных английских пьесах послевоенного периода. Так, Э. Бонд в пьесе «Бинго» изображает Шекспира как самого обыкновенного человека, занятого решением сугубо бытовых, меркантильных проблем. В совершенно новом ракурсе, лишенном романтического ореола, предстает Моцарт в пьесе Питера Шефера «Амадей».

Это стремление современных драматургов увидеть известные события в новом, как бы теневом ракурсе, посмотреть на них, отрешившись от стереотипов, нашло наиболее полное отражение в пьесе Т. Стоппарда «Травести» (1974), в основу которой положены реальные исторические события, однако их презентация является откровенным вызовом традиционной исторической драме, пародией на сам принцип историзма. Это, собственно, и заявлено в названии, так как английское слово «travesty» переводится как «пародия», «искажение».

Действие пьесы разворачивается в Швейцарии, в Цюрихе в марте 1917 года, где в одно и то же время жили Джеймс Джойс, Тристан Тзара, Ленин и Крупская. Гипотетически все они так или иначе могли пересекаться, тем более что действие частично происходит в библиотеке (характерный постмодернистский знак), где все они бывали, а впоследствии и сами стали библиотечными персоналиями. Более того, квартира Ленина и кафе-кабаре «Вольтер», где представляли свои первые опыты дадаисты, находились на одной и той же улице – Шпигельгассе (само название улицы – *Зеркальный переулок* – как бы подсказывает автору принцип подачи материала – не изображение, а отражение в зеркале, причем, как следует из названия пьесы, искаженное). Таким образом, мы оказываемся в зазеркалье истории, что, вызывая в свою очередь ассоциации с Алисой, оправдывает неожиданное сочетание персонажей и текстов.

Внутренним стержнем пьесы становится опять же исторический факт – постановка в Цюрихе труппой «The English Players» пьесы О. Уайльда «Как важно быть серьезным». Знаменательно, что менеджером по финансам этой труппы был Джеймс Джойс. Вся пьеса представляет собой воспоминание одного из участников этой постановки, также реального исторического лица – Генри Кара, который работал в английском консульстве и которому была предложена роль Алджернона. У Кара с Джойсом произошел конфликт, так как после премьеры, где Кар имел успех в своей роли, он потребовал у Джойса компенсацию за купленные им для спектакля брюки и шляпу, а Джойс в свою очередь обвинил его в продаже пяти билетов друзьям, а также в клевете. Судебное разбирательство длилось два года, в конечном счете Джойс выиграл дело по поводу

денег, но проиграл по обвинению в клевете. Так или иначе, Джойс поквитался с Каром, выведя его в образе пьяного солдата в эпизоде «Цирцея» в своем «Улиссе». Все эти абсолютно достоверные перипетии не уступают по своей абсурдности происходящему в пьесе.

Итак «Травести» – пьеса-воспоминание главного героя о том, как в своей молодости он познакомился с девушкой, работавшей в библиотеке, где занимались Ленин и Крупская, а также о своих встречах с Джойсом, Тзарой и Лениным. Форма воспоминаний старого человека уже сама по себе предполагает субъективность и расплывчатость, хотя реконструкция истории часто основывается на воспоминаниях современников. Это, в свою очередь, оправдывает форму подачи материала в виде коллажа, в котором исторические факты – Первая мировая война, Февральская революция – переплетаются со спорами об искусстве и политике, цитатами из различных текстов, фантазиями и воспоминаниями чисто личного характера. Основная часть текста представляет собой пастиш различных стилей: Джойс ведет диалоги в форме лимериков, Тзара – в стиле дадаистов, Кар – в стиле О. Уайльда, и только тексты Ленина и Крупской даны аутентично, что подтверждает сам автор ссылкой на соответствующие источники в своем предисловии. Этот принцип организации текста получает наглядное воплощение, когда Тзара разрезает текст на кусочки, высыпает их в шляпу, а затем предлагает произвольно их комбинировать.

В то же время вся пьеса, за исключением открывающего и завершающего монолога старого Кара, построена по принципу палимпсеста, так как все происходящее накладывается на канву «Как важно быть серьезным», и все персонажи и ситуации имеют своих двойников в пьесе Уайльда: Генри Кар и Тристан Тзара соответствуют образам Алджернона и Джека (кстати, актера, исполнявшего роль Джека в цюрихском спектакле, также звали Тристан), и каждый из них ухаживает за девушкой под чужим именем; в роли леди Брэкнелл выступает Джеймс Джойс, который становится эстетическим наставником Гвендолин. Дело в том, что при крещении Джойс был ошибочно записан в церковной книге как *Джеймс Августа* вместо *Августина* – это, видимо, и подсказало Стоппарду мысль смоделировать его характер по образу тетушки Августы (Леди Брэкнелл). Английский исследователь Кристофер Иннз высказывает остроумное предположение, что функцию несуществующего Эрнста выполняет Ленин, так как он пока никому не известен и использует другое имя – Ульянов, а кроме того, является «серьезным» – «earnest» в политическом смысле [8, p. 334] (как известно, название пьесы Уайльда строится на игре слов: «Earnest» – имя и «earnest» – «серьезный»). Ленин становится идейным наставником библиотекарши Сесили, которая воспринимает его крайне серьезно. В то же время, это еще один знак того, что все происходящее, как и в пьесе Уайльда, не следует воспринимать слишком серьезно. Ситуация с подменой ребенка рукописью мисс Призм дублируется, когда Сесили и Гвендолин по ошибке меняются папками. В одной рукописи «Улисса», в другой – «Империализма как высшей стадии капитализма», а портсигар Джека с его именем заменяет читательский билет. Таким образом, принцип зеркального отражения, подсказанный названием улицы, успешно осуществляется через текст.

При этом весь текст буквально нафарширован ссылками на реальные исторические события. Так, в самом начале, в диалоге Кара-Алджернона с дворцовым разговор о большом количестве выпитого шампанского и другие цитаты из пьесы Уайльда перемежаются рассуждениями о революции в России: (Кар) «...любой, хотя бы наполовину знакомый с российским обществом, давно понимал, что не за горами тот день, когда эксплуатируемый класс, разочарованный невниманием к его интересам, обеспокоенный падением рубля, а более всего выведенный из себя наглостью слуг, обрушится на всех этих дворцовых, поваров, лакеев и привратников... Да, кстати, Беннет, я вижу по вашим записям, что в четверг, когда у меня обедал мистер Тзара, в счет поставлено восемь бутылок шампанского. Я уже имел случай поговорить с вами о достоинствах воздержания, поэтому сейчас только скажу: помните о России» [9, р. 29].

В ответ Беннет читает Кару краткую лекцию по основам марксизма, а затем дает сводку о последних событиях в России, сообщая, в частности, что лидер большевиков, которые в сущности в меньшинстве, Владимир Ульянов, известный также как Ленин, в данный момент находится в Цюрихе. Особый интерес в этой связи представляет включение в пьесу большого количества отрывков из работ Ленина и Крупской, на которые ссылается сам драматург, и участие самой революционной пары в пьесе.

Их появлению во втором акте предшествует огромная по объему лекция библиотечарши Сесили по истории развития марксистских идей в России, биографии Ленина вплоть до его приезда в Швейцарию. В ней, в частности, упоминается казанский период и то, что здесь Володя впервые прочитал «Капитал» (этот экземпляр действительно до сих пор хранится в Казанском музее Ленина). Лекция настолько большая по объему, что сам автор даже пишет в ремарке о возможности ее сократить. В то же время все, что говорит Сесили, абсолютно документально достоверно и преподнесено согласно тексту «на полном серьезе». Правда, в предыдущем акте Тзара характеризует ее как «хорошенькую, хорошо воспитанную девушку со старомодными взглядами на поэзию», тем более что ее знания основаны на принципе алфавитного каталога, и на данный момент она дошла до буквы «Г», поэтому остается непонятным, откуда ей так хорошо известны теория Маркса и факты биографии Ульянова-Ленина.

Далее диалог Сесили и пришедшего в библиотеку Кара полностью следует схеме диалога Сесили и Алджернона из пьесы Уайльда, хотя здесь она просвещает последнего относительно развития Лениным теории Маркса, резко прерывая свою пламенную речь словами: «...все это время, пока я рассказываю вам о классовой борьбе, вы представляете, как я буду выглядеть без панталон».

Ремарка: Пока Сесили продолжает говорить, мы видим, как ее представляет Кар. По ее телу начинают бегать разноцветные огоньки, в то время как свет гаснет за исключением яркого светового пятна на лице Кара. Звучит джаз-банд, играющий мелодию 1974 года «Стриптизерша»... Сесили может залезть на свой письменный стол, который освещается «огнями кабаре».

Сесили: В Англии богатые владеют бедными, а мужчины владеют женщинами. 5 процентов населения властвует над 80% бедноты. Единственный путь – это путь Маркса и Ленина, врага всяческого ревизионизма – экономизма – оппортунизма – либерализма – буржуазного анархического индивидуализма –

квази-социализма и хок-изма, синдикалистского квази-марксистского популизма – либерального квази-коммунистического оппортунизма, экономического квази-интернационалистического империализма, социального квази-циммервальдистского меньшевизма, само-детерминистского квази-социалистического аннексионизма, каутскизма, бандизма, кантизма [9, р. 78].

Тирада прерывается возгласом Кара «Сними их!», после чего действие возвращается в реальность.

Так мы видим, что экстатическая тирада Сесили в защиту марксизма теряет всякий смысл, остается только словесная оболочка, симулякр, что возвращает нас к «Да-да, да-да, да-да» (70 раз) Тристана Тзара и его диалогу с Каром в первом акте по поводу использования языка:

Кар: ...разве не единственной целью использования языка является то, что слово призвано обозначать вполне определенный факт или идею, а не какие-либо другие факты или идеи... Вы хотите убедить меня, дорогой Тристан, что слово *искусство* может иметь любой смысл, который мы пожелаем в него вложить; но я не принимаю этого.

Тзара: А почему нет? Мы также поступаем с такими словами, как *патриотизм, долг, любовь, свобода, король и страна*... Слова используются для обозначения противоположных фактов, противоположных идей [9, р. 38–39].

Заключительная часть второго акта идет как бы в двух плоскостях: все персонажи продолжают достаточно четко следовать канве уайльдовской пьесы, которая в итоге завершается выяснением, кто есть кто, а на авансцене Ленин и Крупская рассказывают о том, что произошло после того, как Ильич узнал о революции в России и начал строить планы о том, как туда попасть.

Из письма Якову Ганецкому в Стокгольм от 19 марта 1917:

«Я не могу больше ждать... Что бы ни случилось, мы с Зиновьевым должны попасть в Россию. Единственный возможный план следующий: вы должны найти двух шведов, похожих на нас с Зиновьевым, но поскольку мы не говорим по-шведски, они должны быть глухонемыми. Прилагаю наши фотографии для этой цели» [9, р. 79].

Этот план не был осуществлен. В другом письме Карпинскому он планирует попасть в Россию через Голландию, изменив свою внешность с помощью парика (Ленин на сцене примеряет парик). Так салонный фарс с изменением имен и биографий перемежается фарсом политическим с еще более причудливыми трансформациями. При этом Кар, комментируя данные события, замечает, что, если бы он не был так увлечен своим романом с Сесили, от которой узнал о планах Ленина, он смог бы изменить ход истории: «Собственно говоря, я мог бы пресечь всю эту большевистскую штуку в корне (I might have stopped the whole Bolshevik thing in its tracks) – но в том-то все дело: я не был уверен, что было правильным. Кроме того, мои чувства к Сесили. И не забывайте, он тогда еще не был Лениным!» [9, р. 810].

Далее на протяжении довольно большого отрезка сценического времени на сцене находятся только Ленин и Крупская, которые говорят цитатами из собственных воспоминаний (Крупская), статей и речей (Ленин), фактически превращаясь из живых людей в тексты. При чем основное содержание этих текстов касается главным образом искусства. Так, Крупская вспоминает высказывания

Ленина о Толстом, его споры с Горьким, непонимание Маяковского; Ленин декларирует свои эстетические принципы, заявленные в статье «Партийная организация и партийная литература». В ремарке автор замечает, что в этот момент Ленин должен быть копией своей хрестоматийной фотографии 1920 года – с бородкой, в костюме тройке, наклонившийся вперед на трибуне, освещенный ярким лучом прожектора. Все это дается абсолютно серьезно безо всяких элементов пародийности, но завершается рассказом Крупской о том, как Ленин слушал, а затем комментировал «Аппассионату», звуки которой постепенно переходят в мелодию популярной песни «Мистер Галахер и мистер Шин», возвращая нас, таким образом, к истории влюбленных парочек. Так подспудно в пьесе противопоставляются две эстетические концепции – ортодоксальные взгляды Ленина на искусство как отражение социальной действительности и теория дадаизма, декларирующая абсолютную свободу художественного творчества, которую и демонстрирует в своей пьесе Том Стоппард.

Итак, мы видим, что, хотя историческая фактография составляет 90% материала пьесы, все эти документы представляют для постмодернистского автора не что иное, как тексты, существующие на равных правах с прочими. Великие исторические события представлены по принципу, заявленному в старом анекдоте: «а за углом гремела революция». На первый план выступает субъективный произвол памяти, которая действует так же, как художник-постмодернист, тасуя и причудливо переплетая важные исторические факты с событиями сугубо личного характера. Принцип историзма откровенно пародируется: с одной стороны, перед нами его наглядная иллюстрация – взаимодействие частной жизни с историей, а с другой – полное разрушение, так как автор не пытается выделить доминирующие тенденции эпохи, определить их значимость, он децентрализует исторический нарратив, в конечном счете утверждая право каждого на свою собственную историю.

Таким образом, на основе анализа двух ключевых пьес драматурга можно сделать вывод о том, что Том Стоппард еще в конце 60-х – начале 70-х годов прошлого столетия не только использовал в своих пьесах все характерные приемы постмодернизма, но и заложил его основополагающие принципы – восприятие мира как текста и ревизию канона, как литературного, так и исторического, а следовательно, с полным правом может считаться родоначальником постмодернизма в английской драматургии.

Summary

V.B. Shamina. Plays by Tom Stoppard as a Reflection of Postmodern Tendencies in Drama.

The essay addresses two key plays by T. Stoppard “Rosencrantz and Guildenstern are Dead” and “Travesties”. The author proves that though at the time of their appearance these plays were most often qualified as belonging to the Theatre of Absurd they have all the elements of postmodern drama and lay down the basic principles of postmodernism – reception of world as text and revision of the canon, literary as well as historical.

Key words: postmodernism, intertextuality, relativity, historicity, parody, canon, text.

Литература

1. The Cambridge Guide to World Theatre. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1970. – 975p.
2. Современная английская драматургия 1956–1975: указатель литературы / Сост. Ю.Г. Фридштейн; отв. ред. В.А. Скороденко. – М., 1976. – 322 с.
3. *Stoppard T.* Rosencrantz and Guildenstern are Dead. – London: Faber and Faber, 1967. – 93 p.
4. *Беккет С.* В ожидании Годо // Драматурги – лауреаты Нобелевской премии. – М.: Панорама, 1998. – С. 245–298.
5. *Коренева М.* Художественный мир Беккета // Драматурги – лауреаты Нобелевской премии. – М.: Панорама, 1998. – С. 229–238.
6. *Brustein R.* The Third Theatre. – N. Y., 1969. – 245 p.
7. *Jenkins A.* The Theatre of Tom Stoppard. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989. – 321 p.
8. *Innes Ch.* Modern British Drama 1890–1990. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992. – 484 p.
9. *Stoppard T.* Travesties. – London: Faber and Faber, 1975. – 99 p.

Поступила в редакцию
08.04.08

Шамина Вера Борисовна – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Казанского государственного университета.
E-mail: Vera.Shamina@ksu.ru